

AUGUST VON PETTEN-KOFEN

ND
588
P48R63

August von Pettenkofen

von

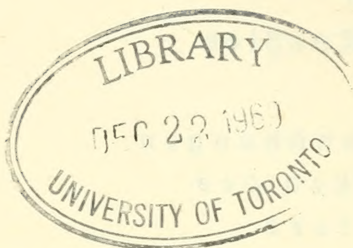
Arthur Roeßler



Mit 26 Netztonätzungen
nach Werken des
Künstlers



Verlag Leopold Heidrich
Wien · 1 · 9 · 2 · 1 · Leipzig



Druck und Einband
Offizin F. Rollinger, Wien XII.

ND
588
P48 R63

Alle Rechte vorbehalten.
Copyright 1921 by Leopold Heidrich, Wien.

Auf die glanzreiche, formenüppige und farbentrunkene Epoche des Barock, des Stils, der insbesondere in Österreich auf allen Gebieten der Kunst zu prächtigster Artentfaltung gediehen war, folgte die unruhige, herbe und puritanische Zeit der französischen Revolution und der großen Kriege im Anfang des vorigen Jahrhunderts, die die Fortpflanzung der kulturellen und künstlerischen Tradition störte, die Geldkräfte des Staates und der Privatleute aufbrauchte und, mit ihrem Utilitätsprinzip, die Macht- und Prunkentfaltung der Kirche und des Adels unterband.

In Frankreich, das damals, wie schon oft vor- und nachher, in Angelegenheiten des Geschmacks, der Mode, ja selbst des Stils, als vorbildlich galt, forderte zuerst das herrschende republikanische Prinzip, dann das starre repräsentative Römertum des napoleonischen Kaiserreichs die strengste Einfachheit der Formen. Die Kunst des Rokoko, die sich folgerichtig aus der Renaissance und dem Barock entwickelt hatte, wurde als der künstlerisch-formale Ausdruck einer überwundenen Anschauung verpönt, genoß nur als eines der entzückendsten Intermezzi innerhalb der gesamten Stilwandlung aller Zeiten ein kurzes, lebendig wirkendes Dasein.

Napoleon hatte nicht nur dem alten Europa ein neues Gesicht gegeben, Könige entthront und Könige eingesetzt, er hatte auch einen neuen Stil der Kunst und des Kunstgewerbes hervorgerufen. Des Korsen harter soldatischer Wille bog die krumme Welt der Formen, die er vorgefunden, wieder gerade; an Stelle der weichlich schwellenden Schwung-, Schweif- und Schnörkelformen voller schmiegsamer Kurven und Ranken wurde die herbe, fast karge Geradlinigkeit einer antikischen Magerkeit zur Geltung gebracht. Napoleon schuf sich eine Umgebung von starren Dingen, die ihm, als formaler Ausdruck, gemäßer war als die zierlichen, damenhaften Gebilde des Rokoko. Napoleon wollte den Stil der Feierlichkeit. Die französischen Künstler verstanden sein Verlangen und verliehen ihm den gewünschten Ausdruck. Paris war

wieder einmal, wenigstens was den alten Kontinent betraf, die hohe Schule der neuen großen Kunst und der neuen Handwerkskunst, bildete eine ansehnliche Schar Künstler und Handwerker heran und versah Mitteleuropa mit Musterstücken freier und angewandter Kunst.

Auch in Österreich war, wie im übrigen Europa, die Kunst zu Beginn des 19. Jahrhunderts klassizistisch. Der repräsentative Meister der damaligen Plastik hieß Canova, David der Repräsentant der Malerei. Die österreichischen Spielarten waren Franz Zauner und Heinrich Füger. Der eine modellierte, beeinflußt vom französischen Römertum, das Reiterdenkmal Kaiser Josephs II. nebst anderen wienerischen Antiken, der andere brachte auf ausgedehnten Leinwanden den Tod des Germanikus, die Ermordung Cäsars und sonstige antike Heroengeschichten zur Darstellung. Von den Schülern und Nachahmern dieser beiden Männer, die den Wiener Geschmack der Jahrhundert- und Stilwende bestimmten, ist Rühmliches nicht zu berichten, da sie ohne die Begabung ihrer Lehrer bloß die ganze Nüchternheit ihrer Schule dartaten. Nicht besser stand es um die Architektur der Zeit. An Stelle der Architekten vom baukünstlerischen Rang der schöpferischen Barockmeister, traten die amtlichen Hofbauräte, die sich an die allgemein geltende Direktive der Sparsamkeit hielten und kanzleitrocken, sachlich Nüchternes, Zweckdienliches bauten, unter gänzlicher Vermeidung der vordem beliebten Freskomalerei, reichen plastischen Stukkoverzierung und sonstigen kunstgewerblichen Ausschmückung. Die absichtlich kanzleimäßige oder soldatische Schlichtheit – eine Tugend übrigens, die aus der Not gemacht worden war (man hatte damals, fast fühlt man sich versucht zu sagen: glücklicherweise, nicht viel Geld) – gehörte zum „guten Ton", denn der „bürgerliche" Kaiser selbst ging darin, mit puritanischer Strenge und Enthaltsamkeit, beispielgebend voran. Erst der Kongreß brachte eine Wandlung mit sich, einerseits zum verhaltenen Vornehmen, andererseits zur anmutigen Gediegenheit. Wien

beherbergte damals eine nicht gewöhnliche Versammlung ungewöhnlicher Persönlichkeiten aus aller Welt, und dem Wiener, der allerdings in altgewohnter Weise über die langwährenden und ihm nicht recht verständlichen Kongreßverhandlungen nörgelte, imponierte die illustre Fremdengesellschaft im Grunde doch recht sehr. Sein, namentlich für alles Ästhetische, wacher Sinn ergötzte sich an dem Anblick und Gehaben der vielen vornehmen, männlich würdevollen und fraulich anmutigen Gestalten, und bald unternahm er es auf seinen Promenaden über das Glacis und den Fahrten in den Nobelprater, den Fremden im Benehmen und der Kleidung nachzuahmen. Der Wiener distinguierte sich, und seine angeborene Begabung hiezu ermöglichte ihm mit Leichtigkeit die erfolgreiche Durchführung.

Der Wiener Empirestil hat demnach die eine seiner Wurzeln in Frankreich, die andere in England. Die englische Wurzel ist die ältere, denn es haben sich, wie in Deutschland so auch in Österreich, stets mehr oder minder merklich englische Einflüsse in der Gestaltung all dessen, was man unter der Bezeichnung Exterikultur zusammenfaßt, auch früher schon geltend gemacht, ja, in den letzten zwanzig Jahren des 18. Jahrhunderts herrschte die Anglomanie sogar in Frankreich, vorwiegend in Paris, das sonst auf seine Selbständigkeit in Geschmacksdingen so eifersüchtig ist, in solcher Ausdehnung – sie erstreckte sich sogar auf die Kleidermode –, daß die französischen zeitgenössischen Karikaturisten sich heftig angereizt fühlten zu allerschärfsten Spottbildern. Übrigens wurde auch in Wien die Anglomanie lächerlich befunden und öffentlich lächerlich gemacht, und zwar 1788 von Eipeldauer.

Zur Entwicklung eines gesunden, eigenheitsstarken und ortswüchsigen Stils der Kunst und des Kunstgewerbes kam es in Wien erst später.

Während in Deutschland, mit nur wenigen Ausnahmen, sich eine Anpassung der überlieferten Empireformen an die

Bedürfnisse kleinstädtischer Lebensführung vollzog, gedieh in Wien, mit seiner zur Verfeinerung der Alltagsbehaglichkeit und zweckmäßigen Eleganz neigenden Bevölkerung, der so gern „phäakisch" gescholtenen, kein bloß abgewandeltes, den bürgerlich-praktischen Verhältnissen und Bedürfnissen gemäßes Nachempire, sondern ein echter rechter Wiener Stil, der Biedermeier. Das Material, in dem sich der neue Stil – als solcher ist er in den neuesten Kunsthandbüchern bereits anerkannt – mit Vorliebe manifestierte, war das Holz, zuerst Mahagoni, dann Palisander. Aber auch in Glas und Erz, in Porzellan und Alabaster, in Gesticktem, Gestricktem, Gehäkeltem und Genetztem, wie in Geflochtenem, Gemaltem und Geschnitztem, Gezeichnetem und Gedrechseltem gab er sich kund. Keine Stilperiode vor- und nachher schuf so angenehm geschmackvolle Dinge für den Hausgebrauch häuslich erzogener und wohlhäbig gewöhnter Leute, und kein Stil stellte ihnen Raumgestaltungen zur Verfügung, die so, wie die des Biedermeier, in gleicher Weise der frischen geselligen Laune heiterer Familienfeste, wie stiller, zurückgezogener Denk- und Arbeitseinsamkeit dienlich wären. Was namentlich das Wiener Kunstgewerbe jener Zeit vor allem auszeichnet, das ist, abgesehen von dem eminent feinen künstlerischen Formgefühl, die geradezu superlativische Gediegenheit der sach- und fachgemäßen Handwerksleistung. Dieser, aller schwindelhaften Augenauswischerei abholden, grundehrlichen Handwerkstüchtigkeit der Altwiener Kunstgewerbler haben wir es denn auch zu verdanken, wenn sich trotz jahrzehntelanger geringschätzender Vernachlässigung die später aus den Landwohnungen, Dienstbotenkammern und Dachspeichern hervorgeholten und neuerlich in die Herrschaftszimmer und Museumssäle gestellten Geräte und Möbel heute noch so darbieten, als wenn sie, erst kürzlich fertig geworden, eben die Werkstätten verlassen hätten.

Der „fesche" Wiener von Anno dazumal lebte gern und ließ gern leben, war aber durchaus nicht der pantagruelische

„Backhendelfresser" und „Duliähtrottel", als den man ihn – in Wien selbst – später gern hinzustellen trachtete, vielmehr der Träger einer Kultur, die in mancher Hinsicht auch heute noch lebende, wenn leider auch nicht wirkende Kräfte hinterließ.

Wie einträchtig sich Künstler und Handwerker zusammentaten um ein Haus, eine Wohnung, ein gläsernes Trink- oder porzellanenes Speisegeschirr, einen Stoff, eine Wandbemalung oder sonst ein der Verschönerung des täglichen Lebens und der nächsten Umwelt zustande zu bringen, ist mittlerweile allgemeiner bekannt und gewürdigt worden, weniger bekannt dürfte sein, daß kein Biedermeierkünstler es unter seiner „akademischen Würde" fand, bei Bedarf und Gelegenheit – – – Ladenschilder zu malen! Der 19. und 20. Jahrgang der „Allgemeinen Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens" enthält die dokumentarischen Beweisstücke dafür.

Dennoch wissen wir noch immer nicht genug von den damaligen Lebensumständen, und von den Altwiener Kunstzuständen – unter dem Wort „Altwien" wollen wir auch hier den üblich gewordenen Begriff eines bestimmten Zeitabschnittes, einer verhältnismäßig eng begrenzten Stilperiode, des uns großväterlich traut anmutenden Biedermeier verstehen – können wir uns, ungeachtet der ziemlich lebhaft empfundenen Gefühlsmomente, noch immer nur eine ungenügende Vorstellung machen, weil viel von dem, was zu ihrer Erklärung hätte dienen können, jahrelang verbotene Frucht war, uns nicht überliefert wurde oder in noch nicht erschlossenen Behältern bis heutigentags verborgen liegt. Nur auf eins lassen uns verschiedene Merkzeichen mit einiger Sicherheit schließen: auf ziemlich trostlose Zustände in allem, was freie Geistigkeit angeht. Die Kunst in Wien, was gleichbedeutend mit der Kunst in Österreich war, hatte den Zusammenhang mit dem übrigen Europa wieder verloren. Man lebte in Wien eine lange Reihe von Jahren hindurch wie von einer, zwar unsichtbaren, dafür aber umso fühlbareren,

Mauer umschlossen. Bücher und Zeitschriften wurden nicht über die Grenze gelassen; und was im eigenen Lande geschrieben wurde, verstümmelte die Zensur, sofern sie kein gänzliches Verbot aussprach. Alle und jeder wurden beargwöhnt, Auslandsreisen nur selten erlaubt, und die Rom-Stipendisten überwacht und nach ihrer Heimkehr ohne fördernde Aufträge gelassen.

Der Wiener Kongreß hatte nur eine vorübergehende Änderung dieser kläglichen Zustände bewirkt, kaum war sein sinnverwirrendes Schauspiel verrauscht und verblaßt, verfiel auch schon wieder das Interesse an der Kunst. Die Wiener Künstler blühten, dank der „Vorsicht" und „Fürsorge" der vormärzlichen Polizei, verborgen und bescheiden wie Veilchen im Walde, blieben im Ausland unbekannt, in den Kunstgeschichten bis in die neueste Zeit unerwähnt. Einen Vorteil brachte die erzwungene Abgeschlossenheit für die Künstler aber doch mit sich: unberührt von fremden Einflüssen wandten sich die besten unter den Wiener Malern dem Studium der Heimat, der eigenen Landschaft und des Volkes zu. Angehörige einer Völkermischung, die sich seit jeher an ungewöhnlichen künstlerischen Kräften überaus reich erwiesen hat, erlangten manche Bedeutung über die lokale Begrenzung hinaus, ja einiger Künstler Werk und Name wurden sogar weltläufig, wie bei August von Pettenkofen.



Am 10. Mai 1882 wurde August Xaver Karl Pettenkoffer in Wien getauft. Die Namensschreibung Pettenkoffer weist der Taufschein auf. In seiner Frühzeit signierte der Künstler jedoch zuweilen „Bettenhofer", einmal gar „Bettenkoffer", und zwar auf dem mit seinem Freunde J. Borsos gemeinschaftlich gearbeiteten Blatte, das die Reichstagseröffnung in Pest am 5. Juli 1848 darstellt. Nach dem Jahre 1847 unterschrieb er ausnahmslos Pettenkofen. Obwohl des Künstlers Vater, Anton Pettenkoffer, in Ungarn geboren und dortselbst als Handelsmann und Grundbesitzer ansässig gewesen

war, darf angenommen werden, daß seine Vorfahren Wiener waren, da der Name Pettenkoffer in Wien schon für das Jahr 1775 dokumentarisch nachgewiesen erscheint.

Pettenkofens Vater soll der Überlieferung zufolge sein Gut in Ungarn verwirtschaftet, zweimal einen Haupttreffer gemacht und beidemal das so gewonnene Geld wieder vergeudet haben. Sicher ist, daß des Künstlers Vater nach seiner Übersiedlung in Wien ein gastfrei-vornehmes Haus „auf dem Bauernmarkt Nr. 581" geführt und darin „musikalische Soireen" veranstaltet hat, an denen nach alten Berichten bis zu vierzig Musiker teilnahmen. Einer solchen Soiree, die damals das Tagesgespräch in Wien bildeten, soll einmal auch der siegreiche Feldherr Erzherzog Carl beigewohnt haben.

Es war eben die Zeit, in der Beethoven und Schubert noch lebten, in der der eine seine Neunte Symphonie, der andere seine „Müllerlieder" noch nicht komponiert hatte; die Zeit, in der sich Johann Strauß dem Terzett anschloß, das Josef Lanner mit den Brüdern Drahanek gebildet hatte; die Zeit, in der Grillparzer, Bauernfeld und Raimund ihre schönsten Dichtungen schufen und Schreyvogel am Hofburgtheater ersprießlich wirkte.

Nach dem im Mai 1834 erfolgten Tode des lebensfreudigen Vaters des Künstlers stellte sich heraus, daß die Hinterlassenschaft lediglich aus dem bereits 1826 von der Mutter mit gerichtlicher Pfändung belegten Mobiliarvermögen und dem völlig verschuldeten und verlotterten landtäflichen Gut Groß-Reiteben im Lavanttal bestand, das nunmehr in öffentlicher Feilbietung versteigert werden mußte. Der hiebei erzielte Erlös reichte nicht einmal aus, den vierten Tabulargläubiger zu befriedigen, so daß sich des Künstlers Mutter genötigt sah, mit den Kindern im Hause ihres Vaters Zuflucht zu suchen.

Des Künstlers Mutter, Anna Maria, war eine Tochter des von Kaiser Joseph II. geadelten Hofrates Ferdinand Edlen von Nespern, und eine Schwester von Karoline von Saar, der Mutter des Dichters Ferdinand von Saar. Im

großväterlichen Hause am Haarmarkt, das zwischen der Rotenturmstraße und der Rabengasse stand und vom Volksmund „Zur großen Gans" genannt wurde, wuchsen als Knaben nebeneinander in engster familiärer Gemeinschaft der nachmalige berühmte Maler und der später berühmte Dichter auf.

Bereits am 8. November 1834, also bald nach dem Tode seines Vaters, erscheint August Pettenkofens Name in den Schülerlisten der Akademie zu St. Anna. Ein Umstand, der darauf schließen läßt, daß August Pettenkofen schon frühzeitig auffällige zeichnerische Begabung bekundete. 1837 begann er bei Professor Kupelwieser nach Antiken zu zeichnen. Bis 1840 blieb Pettenkofen an der Akademie, wo er sich alljährlich die Klassifikation „eins" erwarb. Im Sommer 1841 ließ er sich als „unobligater Regimentskadett und gegen Nachsicht des Erlages des Monturgeldes" zum Dragonerregiment König Ludwig von Bayern Nr. 2 assentieren und war bei diesem Reiterregiment, dem späteren Husarenregiment Erzherzog Franz Salvator Nr. 15, und zwar bei der zweiten Eskadron in Padua, bis zu seiner als „Real-Invalide" wegen Erkrankung an Skrofeln erfolgten Verabschiedung im Jahre 1843 geblieben. Hierauf wieder an die Akademie zurückgekehrt, führen die Schülerlisten seinen Namen neuerdings bis 1850.

Den Nutzen der akademischen Lehrzeit schätzte der Künstler im besonderen für sich selbst und im allgemeinen, wie er in späteren Jahren mit Schärfe äußerte, ganz gering; er hielt nach innerster Überzeugung den akademischen Unterricht für hindernd, nicht für fördernd, und zog ihm den Werkstattunterricht eines Meisters vor. Von seinen akademischen Lehrern hatte auch tatsächlich keiner dauernden Einfluß auf sein Schaffen gewinnen können, nur Danhauser, der von 1838 bis 1844 an der Akademie Korrektor war, wirkte vorübergehend auf Pettenkofens Malerei ein. Pettenkofen schien, nachdem er den Säbel mit dem Pinsel vertauschte, die Ab-

sicht gehegt zu haben, die Bildnismalerei als Erwerbsgebiet zu benutzen. Die beträchtliche Zahl an Bildnissen unter seinen erhaltenen Frühwerken verleiht dieser Vermutung gewissermaßen die Bestätigung. Die Unzufriedenheit mit der Akademie und das angedeutete Verlangen bewogen ihn, sich einem bestimmten Lehrmeister zuzuwenden. Er wählte Franz Eybl.

In der bildenden Kunst jener Zeit war das Empire unter dem Ansturm des Nazarenertums, der bürgerlichen Romantik und der realistischen Historienmalerei verblichen. Das neugefundene kunsttechnische Ausdrucksmittel der Lithographie eröffnete verlockend ein künstlerisches Betätigungsgebiet von unbekannter Ausdehnung, und so ließ sich Pettenkofen von Eybl, der als vorzüglicher Lithograph für die Anstalt von Mansfeld & Co. arbeitete, mit der Handhabung des neuen künstlerischen Ausdrucksmittels vertraut machen, statt zum Porträtisten zum lithographierenden Illustrator ausbilden. Unter der Anleitung seines Lehrers zeichnete er zuerst einige Studienköpfe auf Stein, dann die im Verlag von Trentsensky erschienenen Mandlbögen. Diesen Erstlingen schlossen sich in rascher Folge verschiedene Gelegenheitsarbeiten an. 1845 begann Pettenkofen mit seinen Illustrationen zu Eduard Dullers „Erzherzog Carl von Österreich". In den Jahren 1846 und 1847 steuerte er lithographierte Beiträge zu der von Friedrich Kaiser redigierten und bei Johann Höfelich verlegten humoristischen Zeitschrift „Der Kobold" bei. 1847 zeichnete er die 24 Blätter umfassende Folge des „K. k. österreichischen Militärs", 1848 die im Verlag bei Alois Leykum erschienenen „Wiener Bilder", die zu den besten seiner lithographischen Arbeiten zählen und nur noch von jenen seiner Steinzeichnungen übertroffen werden, deren Vorwürfe er dem ungarischen Feldzug der Jahre 1848–1849 entnahm. Wertgrädige Leistungen sind auch die „Zwölf Szenen aus der Ehrenhalle des k. k. Militär-Fuhrwesens-Corps", die Pettenkofen 1851 lithographierte. Nach 1851 hat der Künstler nicht mehr auf Stein gezeichnet.

Die äußere Veranlassung dazu war durch seine Reise nach Paris gegeben, der innere Grund für die dauernde Abkehr durch die in Paris gewonnene Erkenntnis, daß er vor allem seinem Wesen nach Maler und die Farbe das ihm gemäßeste Ausdrucksmittel sei. Die von ihm in der vorangegangenen Zeit gemalten Sittenbilder, bald an die Art Eybls oder Danhausers, Ranftls oder Karl Schindlers angelehnt, veranschaulichen sowohl betreffs der Stoffwahl wie der äußeren Mache nach unverkennbare Abhängigkeit von der zeitgenössischen Wiener Malerei.

Das, was man Pettenkofens ersten Stil nennen kann, erlangte der Künstler in den Bildern von 1851. In ihnen hat er die Glätte, Buntheit und Härte der vormärzlichen Malerei überwunden, und auch schon seine eigene Formbehandlung gefunden. Die handwerkliche Ausfertigung ist zwar nach wie vor sauber durchgeführt, aber die zu einem kühlen Gesamtton harmonisch zusammengestimmte Farbigkeit ist eine andere als zuvor.

Sein in zwei deutlich unterscheidbare Hauptperioden geteiltes Schaffen als Maler zeigt ihn in der ersten als Berücksichtiger des mancherlei, insbesondere handwerklich Trefflichen, das die Altwiener Kunstlehre überlieferte. Er malte damals in mehr oder minder engem Anschluß an die zeitgenössischen Wiener Meister, mit zuweilen fast kleinlicher Pinselführung, emsig um die Bewältigung der gegenständlichen Form bemüht. Wie ein jeder, der sich vorerst um die handwerkliche Meisterung der technischen Ausdrucksmittel müht, war auch Pettenkofen anfangs unoriginell. Er lernte ein schwieriges Instrument spielen, und es ist durchaus verständlich, daß er zuerst das zu malen versuchte, was andere vor und neben ihm malten, und daß er es so wie sie zu malen trachtete. Auch Leonardo da Vinci war eines Meisters Schüler, und Manet lernte an Velasquez wie van Gogh an Daumier und Millet. Es ist eine alte Dummheit, zu wähnen, daß es jemals einen Meister gab, der sich ohne

die Verwertung der von der Tradition gebotenen Mittel völlig unbeeinflußt gebildet habe.

Nur als Zeichner zeigte sich Pettenkofen von einer erstaunlich frühreifen, treffsicheren, fast virtuos zu nennenden Selbständigkeit. Er blieb auch zeitlebens ein emsiger Zeichner. Was dem Musiker das Skalen- und Etüdenspielen ist, das war für Pettenkofen das unermüdliche Zeichnen und Skizzieren: Training des Handgelenks. Keine Gelegenheit hiezu ließ er ungenützt. So ist es auch zu verstehen, daß er nicht nur vor der Natur und im Atelier, sondern auch in Galerien immerzu den Stift handhabte.

Die ungarische Tiefebene und das Triepenhuis zu Amsterdam, der Markt in Szolnok und die Galerie in Antwerpen, winkelig verschachtelte Gäßchen in Venedig und die Räume der „Albertina", dalmatinische Landschaften und altdeutsche Innenräume, die Pinakothek in München und verräucherte Küchen in Riva, das Belvedere in Wien und Zigeunerhütten, und hunderterlei andere Orte noch boten ihm willkommene „Studienobjekte", und allüberall notierte er mit knappen, sparsamen, gleichsam unwillig geritzten Strichen und Strichelchen kleine und große Dinge, die ihm irgendwie bemerkenswert erschienen.

Und was wäre ihm nicht so erschienen? Keine Winzigkeit war ihm zu gering, sie wahrzunehmen und in ein Kunstgebilde umzugestalten. Wir sehen von ihm gezeichnet: neben dem schlaff geschwungenen Rückenumriß eines müde stehenden, abgetriebenen Gaules die elegante und gestraffte Linie eines vehement bewegten Fechters, neben dem Liniengewirr alter, verrunzelter Schuhe die pralle, glänzend glatte und schwellende Form eines Mädchenleibes, neben kauernden Zigeunern hängende Mäntel, neben Kürbissen tönerne Krüge und zinnerne Kannen, und so weiter vieles andere noch.

In der späteren, nach der heutigen Wertung eigentlichen Hauptperiode seines Schaffens, zu deren Beginn er sich in Paris durcharbeitete, gelangte zugleich mit der errungenen

Entfaltung der Persönlichkeit die volle künstlerische Freiheit in der Charakteristik und die malerisch wirkungsvolle Breite seines virtuosen Vortrags zur Entwicklung. Die von Pettenkofen damals angestrebte Emanzipation von der glasigen Glätte und harten Buntheit der vormärzlichen Wiener Malerei erregte dazumal bei den einen Verdruß und Mißgunst, bei den andern Bewunderung und Neid.

Zu seinem Ruhm – der nachmals weltläufig wurde – gelangte Pettenkofen, wie so mancher Wiener Künstler vor und nach ihm, auf dem Umwege über das Ausland. Sein „Verwundetentransport" erregte 1853 in München neben seinem „Flußübergang" großes Aufsehen. Der Beifall schien ihn erfreut und angespornt zu haben, denn seine Schaffens-freudigkeit steigerte sich ungemein. Es scheint eben doch seine Richtigkeit damit zu haben, daß die Kraft des Helden durch den Widerstand genährt wird und erst jenseits des Zieles ermattet, während der Künstler dagegen des Zuspruches und der Anerkennung bedarf, wenn er nicht der Verbitterung und Arbeitsunlust verfallen soll.

So oft er auch, der fortan meistens auf Reisen lebte, nach Wien zurückkehrte, immer wieder vertrieben ihn von da Unverständnis und Gehässigkeit. In Paris bezahlten die Amateure für Bilder Pettenkofens schon längst Preise, die für die damalige Zeit ungeheuer groß waren, als man den Meister in Wien noch immer für einen Sonderling voll unangenehmer Schrullen hielt. Nun, sonderlinghaft kauzig war ja Pettenkofen, wenigstens für den Wiener Geschmack, unbestreitbar. Oder sollte man sich in der Stadt der „Gemütlichkeit" nicht höchst befremdlich angemutet fühlen von dem ungemütlichen Verhalten eines Mannes, der als Maler, der ja schließlich doch „aufs Verdienen" angewiesen war, und der trotzdem mit kavaliermäßig-kühler Ablehnung gegen die Unleidlichkeit der pseudo-mäcenatischen und händlerischen Zudringlichkeiten sich wehrte? Und der die für den Tag geschriebene Kunstkritik gering schätzte.

Die Wiener Kunstkritiker der Siebzigerjahre bereiteten Pettenkofen mit dem – ausnahmsweise gutgemeinten – Prädikat „der österreichische Meissonier", das C. von Vincenti geprägt hatte, lebhaften Verdruß. Denn die Arbeiten Meissoniers hatten allerdings auf Pettenkofen vor Jahren Eindruck gemacht und ihn dazu verlockt Ähnliches ähnlich zu malen, aber das Temperament Pettenkofens war anders geartet als das des französischen Großmeisters der Kleinmalerei und so hatte sich der schneidige Pettenkofen schon längst von der Pinselschniegelei ab und der ihm ureigentümlichen kavaliermäßig elegant-forschen, altgewohnten Fechterschmissigkeit der Pinselführung wieder zugewandt. Eine dauernde Unterwerfung unter fremde Art ertrug seine starke Persönlichkeit nicht. Er nahm nur das ihm Wesensgemäße und das handwerklich Vorteile Verheißende von dort, wo er es fand, und ihm bisher unbekannt gewesenes Neues griff er begierig auf, wenn er davon erwarten zu können glaubte, daß es ihm helfen werde, sich vom bekannten Alten zu lösen, das ihm lästig geworden war als falsch Erkanntes.

Pettenkofen ließ sich vom billigen Weihrauch der Gesellschaft nicht den Kopf und von ihren teuren Soupers nicht den Magen verderben; und da er wußte, daß nichts so sicher gegen die Zudringlichkeit schützt, wie Kälte, hielt er sich streng reserviert und schien kalt. Leidenschaft fühlte er nur für die Kunst und regstes Interesse nur für die Natur, die ihm in ihrem unerschöpflichen Reichtum die Möglichkeiten bot, ein Entdecker neuer Schönheiten, ein Entzückter, sinnlich Berauschter zu sein.

Von allen Sinnen war bei Pettenkofen der Gesichtssinn am meisten verfeinert. Pettenkofen umtastete nicht so sehr mit dem Blicke die Form der Dinge wie ihre farbig flächige, malerische Erscheinung. Allerdings vermochte er auch streng geschlossene Formen in klaren Linien fest umrissen mit Meisterschaft wiederzugeben, – wie er ja überhaupt an verschiedenen

Gaben reich war, von welchen jede einzelne genügt hätte, einen geringeren Künstler fürs Leben zu versorgen. Th. von Frimmel, der Pettenkofen persönlich kannte, sagt von ihm: „Ein künstlerisches Auge haben viele, viele eine talentvolle Hand, andere eisernen Fleiß oder planmäßiges Vorgehen, viele haben edle Begeisterung von der Mutter Natur auf ihrem Wege mitbekommen, ohne damit große Künstler zu werden. Wo sich aber, wie bei Pettenkofen, all das in einem Menschen vereinigt, gibt's ein hohes Künstlertum, das uns wohl Staunen und Bewunderung abnötigen darf, gibt's Werke, die, vom Schwanken des Modegeschmacks unabhängig, ebensosehr der Zukunft wie der Gegenwart angehören."

Unbeirrbar festwillig ging Pettenkofen den selbstgewählten Weg. In einem unermüdlichen, planmäßigen Verfahren hatte er sich ein umfassendes Kunstwissen angeeignet. Seine feurige Natur verhinderte dessen Erstarrung zu dürrer Programmatik.

Er hätte ein an moralischen und materiellen Erfolgen reicher, in Würden und Wohlhabenheit sitzender, mit Wohlwollen angesehener Wiener Genremaler werden können, wenn er dies gemocht hätte, zog es jedoch vor, sein Wesen und Werk weniger eng umgrenzen zu lassen. Nachdem sich ihm schon unter dem atlassen schimmernden Himmel des Alfölds im ungeschwächten Sonnenlicht das Geheimnis der Farben offenbart hatte, die er durch einen feinen grauen Dunstschleier gern vermittelnd harmonisch zusammenstimmte, wurde er in den Sechzigerjahren ein begeisterter Maler tiefer und reiner, gleichsam aus sich selbst heraus leuchtender Farben. Unerschrocken konsequent steigerte er allmählich die Glut der Farben bis zur höchsten, seiner Palette erreichbaren Leuchtkraft. Er wurde Sonnenmaler, der Sonnenmaler, den man heute noch – und wohl für lange kommende Zeiten – liebend bewundert.

Gleichzeitig mit dieser Wandlung vollzog Pettenkofen auch eine Änderung seiner Technik. Er, der stets ein Experimentator und Bossler, ein Sucher und Versucher war, verwarf

die einst an ihm viel bewunderte und laut gepriesene, mit bedächtiger Hand sorgsam sauber gearbeitete Durchführung zugunsten eines – wie man damals kopfschüttelnd sagte: „skizzenhaft-flüchtigen" – impressionistisch breiten Farbenauftrags. Es begann auf seinen frappant naturwahr und lebensvoll anmutenden Malereien die zuvor salbig verstrichene Farbe zu prickeln, in Tupfern und Drückern, Stricheln und Fleckelchen, kantigen und runden, zu leuchten und zu glitzern voll einer flüssigen und köstlichen Transparenz. Die ganze nervöse Erregtheit der eiligen und dabei doch so sicher zielenden und fest aufsetzenden Hand bebt im pikanten Pinselstrich dieser Malereien nach. Pettenkofen war vom ziselierenden Feinarbeiter der plastischen Form zum flächig breit hinwischenden Koloristen gewandelt, der das bunte Farbengeflirre wollüstiger Mittsommertage meisterlich wiederzugeben vermochte. Diese Malerei aus sonnigen Ländern, aus Ungarn, Dalmatien und Italien, quillt über von elementarem Lichtreiz und Schattenzauber.

Die Bilder dieser Periode seines Schaffens sind es, die wir Heutige so sehr lieben, mehr lieben als alles andere von ihm Geschaffene, weil sie die Natur so gesehen zeigen, wie auch wir sie sehen, wenn glastender Sonnenschein auf den freien Dingen der Landschaft liegt. Sie sind Beweisstücke dafür, daß sich van Gogh auch in der österreichischen Malerei vorbereitete, das heißt, daß der Tag anbrach, dem schon Waldmüller sehnend sich entgegenreckte. –

Stoisch hatte Pettenkofen jahrelang an einer schweren inneren Krankheit gelitten. Er hatte bei vielen Ärzten und in vielen Kurorten seit dem Jahre 1880 zuerst Heilung, dann ergeben nur noch Linderung gesucht. Beides vergebens. Donnerstag, den 21. März 1889 um halb neun Uhr früh erlag er seinem schweren Siechtum im Sanatorium Löw in Wien.



Fischerbarken



Fischerbarken



Bootswerft in Torre del Greco



Der Apotheker



Studie zu dem Bild „Der Schuster“



Küche in Riva



Hausgarten



Mädchen und Katzen



Küche in Riva



Bäuerin am Herd



Der Kuß



Mädchen aus Riva



Bäuerin aus Torre del Greco



Bäuerin aus Torre del Greco



Neapolitanische Netzflickerinnen



Hund an der Kette



Brauner Esel



Kutſche



Der Unterricht



Ignaz Imrédy



Schweineherde am Wasser



Niederösterreichisches Bauernhaus



Ungarische Bauern



Bauernmädchen



Ochsengespann



Zigeunerkinder

ND Roessler, Arthur
588 August von Pettenkofen
P48R63

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY